LES TZIGANES

Par Gaston KNOSP

COMPOSITEUR DE MUSIQUE

On est à peu près d'accord maintenant pour attribuer aux Tziganes, gitanos en Espagne, gypsies en Angleterre, zingari ou zingani en Italie, zigeuner en Allemagne, chez les peuples musulmans charami, en Turquie tchingenes, etc., comme origine l'Inde, ainsi que d'ailleurs le démontre leur type asiatique accentué; ainsi que le démontre également leur langue, qui est une sorte de dialecte néo-hindou composé de prâkrit dégénéré et mêlé d'éléments étrangers. Les philologues trouvent dans leur idiome des preuves de leurs migrations dans les régions asiatiques où avaient cours les langues iraniennes; ces régions comprennent l'Asie méridionale et la Perse[1].

Il apparaît pourtant qu'on les vit en Europe vers le commencement du XV[e] siècle, peut-être auparavant. C'est spécialement en Bohême qu'ils se fixèrent et sont encore fixés sur différents points du territoire, où leurs tribus habitent sous la tente. C'est de là qu'ils se répandirent dans toute l'Europe, et c'est de là aussi qu'est venu le nom de Bohémiens sous lequel on les désigne souvent, mais à tort, dans nos contrées, ce qui cause une confusion regrettable avec les véritables peuples de la Bohême.

Les professions que pratiquent ces peuples nomades sont le plus généralement celles de maquignon, de forgeron, charpentier, chiromancien, vendeur d'amulettes. En Hongrie et en Turquie ils font fonction de ménétriers ambulants. Leur aptitude musicale est des plus marquées. Bien que, pour la plupart, ils ignorent la musique et ne sachent même pas la lire, ils apprennent à jouer du violon et de certains autres instruments empiriquement et par esprit d'imitation, et arrivent ainsi à un degré de virtuosité vraiment extraordinaire.

Les zingani, qui vivent en Italie, ne sont pas musiciens, mais toujours de grands gueux, de grands voleurs, et exercent généralement la profession de chaudronniers. Ils jouent sur le violon de la musique dont le rythme révèle l'origine hongroise ou bohémienne, et vendent des violons dont le timbre est assez bon, mais qui ne se conservent pas longtemps et deviennent sourds en peu de temps. On croit qu'ils mettent ces violons sous la terre pendant quelques jours (?), et que de cette façon ces instruments peuvent acquérir momentanément la qualité de son des stradivarius et des guarnerius, mais qu'ils la perdent rapidement. Ceci nous paraît fort douteux, mais c'est une opinion généralement accréditée en Italie.

En Espagne, les gitanos font un petit monde à part, auquel on attache peu d'importance; ils chantent, s'accompagnent sur les guitares et rythment leurs chants avec des castagnettes, mais ce qu'ils chantent n'est qu'une parodie des chansons populaires qu'ils entendent dans les régions voisines de celles qu'ils habitent.

Il en est à peu près de même en Russie, mais là ils s'assimilent principalement les chants populaires russes.

En Angleterre, les gypsies n'exploitent ni la musique bohémienne ni aucune espèce de musique spécialement tzigane. Ils ne chantent guère que des airs de paysans anglais, et ceux-ci sont joués pour la plupart avec des mots populaires (*folk-words*), rarement avec des mots du patois anglo-tzigane, qu'on appelle en Angleterre « Romany ». Ils ont conservé spécialement quelques noëls anciens anglais.

En Turquie, ils font entendre la musique orientale, la musique turque, mais accommodée à leur façon, c'est-à-dire agrémentée d'une foule d'ornements et de rythmes capricieux. Le plus souvent, disons-nous, leur répertoire est emprunté à la musique turque, mais parfois aussi ils jouent *à la franque;* en Orient, on entend par musique à la franque toute musique d'origine européenne. En ce cas, c'est surtout la musique italienne, pays voisin, qu'ils mettent à contribution. En Turquie, ils emploient comme instrument le *zourna*, le violon, la clarinette, plus rarement le *laouta*, quelquefois le *canoun*, qui a quelque rapport avec le cimbalo hongrois, et l'*oud*, c'est-à-dire des instruments employés par les Turcs eux-mêmes, de même qu'en Russie ils emploient les instruments russes tels que la balalaïka.

De ce qui précède nous pouvons conclure que les Tziganes ont un instinct musical tout particulier, qu'ils appliquent indifféremment à la musique de leurs divers pays d'adoption; ils sont nés musiciens et possèdent une faculté d'assimilation considérable, une manière d'interprétation, d'exécution et d'expression qui constitue leur style propre, consistant principalement à ajouter des fioritures toujours d'un goût excellent, des ornements mélodiques et des rythmes violemment accentués, sans jamais gâter le sens essentiel de la mélodie, mais en lui communiquant une profondeur de sentiment, une élégance toute spéciale, une chaleur et une verve endiablées; d'où résulte leur style tout particulier et, au demeurant, fort attachant, souvent troublant. Quant à la musique tzigane, elle n'existe pas à proprement parler; ce sont des interprètes, parfois géniaux, mais

1. Voir Micklotich, *Uber die Mundarten und die Wanderungen der Zigeuner Europas*, Vienne, 1873.

non des créateurs. Et ce que nous appelons en France la musique tzigane, n'est pas autre chose que de la musique bohémienne, parce que les tziganes qui habitent la France nous viennent de Bohême et colportent chez nous de la musique bohémienne majorée encore par la fantaisie exubérante de leur prestigieuse interprétation. Leur style doit être qualifié d'exotique dans toute l'acception du terme; cela ressort du système de leurs gammes auxquelles ils adaptent intuitivement toutes les mélodies qu'ils ont à interpréter, des conditions rythmiques et mélodiques à l'aide desquelles sont construites leurs mélodies. Il n'y a pas lieu d'en être surpris, car les Hongrois ont accepté et propagé la musique tzigane à l'égal d'un art national; par un effet d'influence réciproque, la couleur slave de leur style s'est admirablement fondue avec celle de l'art d'interprétation tzigane, au point de ne constituer qu'un tout parfaitement homogène. Or, la gamme principale adoptée en Hongrie, contenant deux secondes augmentées présentant un caractère enharmonique : *mi ♭-fa ♯* et *la ♭-si*, et dont les Tziganes ont fait leur propriété, est la suivante :



Certains théoriciens, prenant pour base le système de tierces *Fa la Ut mi Sol si Ré* qui donne notre gamme majeure, ont imaginé un système mineur-majeur de tierces « tziganes » *la ♭ Ut mi ♭ Sol si Ré fa ♯* pour construire avec un semblant de logique la gamme tzigane. Il est, croyons-nous, inadmissible qu'un peuple exotique d'une « musicalité » si prononcée ait attendu de nous la formation de sa gamme, alors que son système se rapporte au système pentatonique en usage dans sa patrie et qu'il n'eut qu'à compléter pour avoir sa propre gamme.

Sa source exotique sera vite reconnue si nous voulons la mettre en contact avec le système de quintes d'extrême Orient plus spécialement adopté au Japon :



Au triton japonais *ré-la ♭* (*la ♭-ré*) les Tziganes en ont ajouté un second, *fa ♯-ut* (*ut-fa ♯*) :



Si l'on transcrit cette succession de quintes dans l'ordre diatonique, on obtient donc la gamme tzigane, c'est-à-dire leur gamme classique :

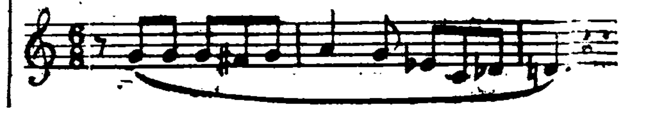


car nous allons de suite constater qu'ils ont encore d'autres gammes, sorte de composites où nous rencontrons l'influence des vieilles gammes pentatoniques chinoises et japonaises, et en partie aussi certaines de nos gammes occidentales.



Nous rencontrons dans ce groupe de gammes d'abord les gammes composites issues de la pentatonie chinoise et japonaise et qui se rapprochent le plus de la gamme classique des Tziganes; la naissance exotique de cette dernière est donc bien prouvée.

La seconde espèce, que nous désignons par « composites de diatonique », explique les tournures mélodiques si étranges que nous trouvons dans l'œuvre musicale des Tziganes, des traits fréquents comme l'exemple suivant :



1. Voir au chapitre *Inde*, page 321, les nombreuses gammes hindoues dans lesquelles, sans quitter leur pays d'origine, les Tziganes ont pu trouver, par sélection, tous les matériaux nécessaires pour constituer la leur.

empruntant à la fois au système majeur (*la* sixte majeure *La*) et au système mineur.

L'extrême sensibilité musicale de ce peuple lui rendit accessibles certaines particularités de notre gamme chromatique; à son tour, complétant son système de gamme, le tzigane créa encore trois gammes composées à l'aide de notre système chromatique européen. Les Tziganes se trouvent donc avoir à leur disposition un système de gammes très riche, propre à reproduire leurs plus diverses sensations, à exprimer en un langage musical très coloré et subtil les émotions les plus variées.

Comme nous venons de le voir, c'est le genre chromatique et le genre mineur qui dominent dans le système total des Tziganes; sur douze gammes on ne rencontre que deux fois la tierce majeure ***do-ré-mi*** (nos 5 et 12); encore que, si au lieu de considérer l'***ut*** comme tonique nous l'acceptons comme étant la dominante de la tonalité de ***fa***, nous obtenons de nouveau deux gammes mineures et dans lesquelles nous retrouvons intact l'intervalle qui nous frappe l'oreille si étrangement : dans la gamme classique ***mi♭-fa♮***, dans les gammes 5 et 12 *la♭-si*.

Disons en passant que les Arabes se servent également de cette seconde enharmonique :



Les musiciens tziganes sont donc bien des musiciens exotiques, n'ayant que superficiellement subi l'influence de l'ambiance qui les entoure depuis leur immigration en Europe.

Mélodie, harmonie, rythme, orchestre.

Un des facteurs auxquels on doit attribuer l'effet étrange, irrésistible, de la musique hongroise interprétée par les tziganes réside avant tout dans sa fantaisie et son caractère d'improvisation affranchi de toute scolastique; de là, sa force et son originalité. Ces mélodies populaires, d'ordinaire très mélancoliques, sont cependant bien équilibrées quant à leur construction. Nous en donnons ci-après quelques spécimens qui permettront d'en juger :



Cette mélodie, en 4 périodes régulières de 4 mesures chacune, contient 3 motifs parfaitement homogènes entre eux; le 3e motif pourrait être qualifié de divertissement, auquel succède, formant strette, la répétition du 2e motif, procédé employé souvent par nos grands maîtres lorsqu'ils s'inspiraient de la chanson populaire, dont la structure, si simple et logique, est cependant si solide. Les Tziganes ne tardèrent pas à s'emparer des chansons locales qu'ils entendaient dans leur nouvelle patrie, et lorsqu'ils surent les rendre, enrichies de nouvelles combinaisons et variations, genre qui approchait de la Rhapsodie, la faveur populaire à leur égard fut à son comble.

Nous retrouvons les mêmes principes dans la chanson qui suit et qui contraste avec la première par son mouvement vif et brillant :



Nous connaissons déjà leur gamme classique si particulière, et voici, à titre d'exemple, un début d'impromptu souvent entendu, construit évidemment à l'aide de cette gamme :



Nous y constatons donc la quarte augmentée en contact immédiat avec la tierce mineure, la sensible naturelle et non abaissée, comme nous le ferions dans un mouvement mineur descendant.

La véritable musique tzigane, quelle que soit sa richesse d'expression, sa variété de forme, confine cependant à trois genres essentiellement hongrois ou bohémiens que nous retrouvons dans chaque analyse : la chanson populaire, la czardas (danse de cabaret) et la Rhapsodie; dans cette dernière, toute fougueuse ou sentimentale qu'elle puisse être, nous retrouvons des éléments des deux premiers genres, mais développés à l'infini et enrichis des plus capricieuses variations.

La « czardas » est la vieille danse hongroise, composée de deux parties bien distinctes et immuables, la première appelée Lassan, qui correspond à notre Lento (♪ = 66), suivie du « Fricka, ou Friska, Friss », sorte d'allegro fougueux (♩ = 144). Le genre syncopé, si aimé des tziganes, y apparaît à tout instant; quant aux petites appoggiatures, elles sont innombrables et bien dans la nature même du violon, l'instrument chantant principal du tzigane.

L'important est de constater que ces termes de « Lassan » et de « Friska » ne sont pas d'essence tzigane, comme on le croit trop généralement, mais appartiennent à la musique bohémienne, à laquelle les tziganes les ont empruntés.

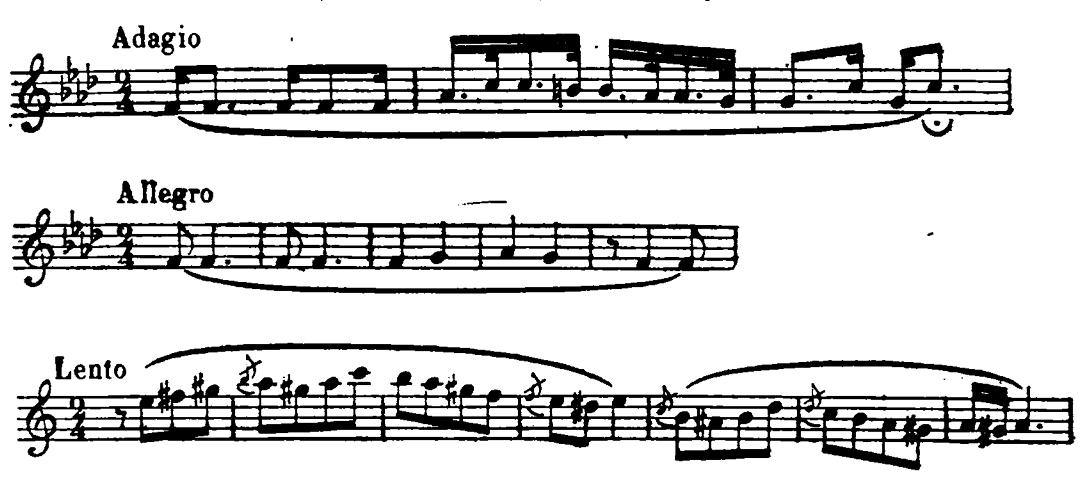


Le « czardas populaire » que nous faisons suivre est encore plus conforme à l'esprit tzigane, qui affectionne le mineur pour le Lassan et le majeur pour le Friska.





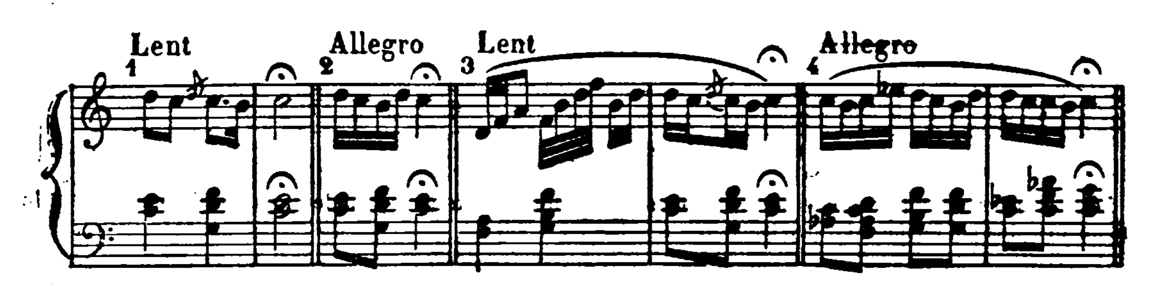
Alors que notre musique s'exprime dans des groupes de 2, 4, 8 mesures en général, les motifs à 3 mesures étant déjà plus rares, la musique tzigane affectionne des motifs de 2 et 3, 4 et 3 mesures formant des périodes de 5 et 7 mesures. Cela n'est pas sans contribuer à l'originalité de cette musique capricieuse. Nous faisons suivre quelques motifs combinés de cette façon.



Quant à la Rhapsodie, il va de soi qu'elle échappe à l'analyse, sa liberté d'allure, exempte de toute sévérité scolastique, étant un des charmes essentiels de ce genre, qui tient surtout de l'improvisation la plus fantaisiste. C'est dans ce genre que nous sommes à même d'apprécier la diversité des rythmes, les modulations les plus extravagantes qu'affectionnent les musiciens tziganes. Nous parlons plus loin des maîtres de ces impromptus dont l'érudition n'était malheureusement pas à la hauteur de leur génie créateur, et qui ne furent pas à même d'écrire et de nous transmettre leurs inspirations. Nous ne pouvons que renvoyer à Liszt[1] et à ses Rhapsodies ceux qui voudraient connaître ce qui existe de plus parfait dans ce genre où les Tziganes sont passés maîtres.

Nous trouvons, à une époque plus moderne, la réunion des trois genres tziganes dans une série d'ouvrages destinés à la scène, émanant de deux compositeurs hongrois, Erkel et Doppler, qui subirent à leur tour l'influence des musiciens tziganes.

Avant de clore ce paragraphe, nous présentons encore quelques formules de cadences inhérentes à la musique tzigane et que l'on retrouve inévitablement à la fin des airs, czardas et impromptus.



Il va sans dire que l'harmonie des Tziganes n'est soumise à aucune règle; l'empirisme et la liberté d'allure ont seuls échafaudé une sorte de système qui nous frappe par ses modulations étranges. On parvient toutefois à reconnaître les principaux accords qui reviennent à satiété sans cependant fatiguer l'oreille, étant à chaque apparition dans une nouvelle tonalité.

Ce sont d'abord les accords suivants, dérivés de la gamme classique des Tziganes :



1. En l'interprétant au moyen du piano, le plus puissant instrument de vulgarisation musicale moderne, Liszt, le plus prestigieux virtuose du piano, a été, pour nos générations, le véritable initiateur aux beautés tendres et farouches de la musique tzigane. On ne sera donc pas surpris de le voir souvent cité dans cette étude.

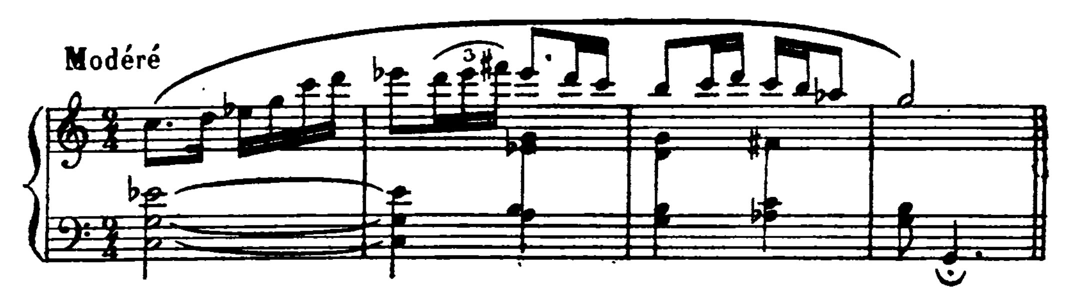
Accords de sixte augmentée, *ut* mineur, puis encore en *ut* mineur :

dont les sources sont :

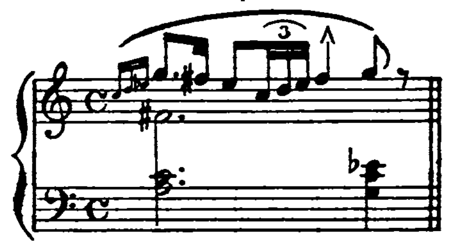
et que l'on pourrait chiffrer.

Il serait fastidieux de vouloir pousser plus avant l'analyse des combinaisons harmoniques dont se servent les musiciens tziganes. Par ce qui précède, on peut voir que leurs accords les plus hardis en apparence ne sont que des renversements de différents accords de septième et de neuvième.

Nous devons signaler Lavotta, Czermak et Liszt, ce dernier surtout, comme ayant su utiliser l'harmonie des tziganes avec une compétence hors de pair. Rappelons encore que la musique tzigane est d'essence homophone — nous entendons par là qu'elle est avant tout mélodique — et qu'elle se complaît en capricieux traits renforcés sobrement d'accords comme ci-après :



ou encore, débutant de suite par un accord dissonant :



Un nombre incalculable d'exemples s'offrirait à l'appui de notre démonstration. Il ne nous paraît pas utile d'en citer davantage; aussi bien, avons-nous mentionné les maîtres dont les œuvres peuvent satisfaire la curiosité du musicien qui désire étudier plus spécialement la musique tzigane.

Après la gamme, il importe de considérer le rythme spécial des Tziganes, qui usent largement des syncopes et du point, non pas comme nous le ferions, par exemple, mais dans l'ordre renversé . Une de nos figures rythmiques à deux temps les plus simples : devient chez les Tziganes toujours de nature syncopée. Les Ecossais et Irlandais connaissent également ce genre de rythme, mais, alors que leur doit être interprété comme suit , le Tzigane rendra cette figure plus vive, plus mordante, comme ceci par exemple :

Voici encore un spécimen de la grande variété de rythme chez les Tziganes dans un motif de 3 mesures.

Adagio 4/8

ou encore, dans un motif de cinq mesures :

Allegro 2/4

Il ne nous paraît pas sans intérêt de mentionner l'analogie des rythmes tziganes avec certains rythmes siamois, birmans, malais où nous rencontrons des combinaisons comme 6/8 C, mais souvent aussi des groupes dont le rythme ennuyeux ne change pas pendant dix mesures. Il est permis, croyons-nous, d'attribuer ces analogies de rythme à une origine commune, nouvelle preuve que la musique tzigane est de provenance exotique et plus spécialement iranienne.

Comme aucune explication, si minutieuse soit-elle, ne saurait offrir la clarté des démonstrations pratiques, il nous a semblé utile de clore ce paragraphe par quelques fragments de musique bohémo-tzigane où nous retrouvons tous les caprices rythmiques qui distinguent cette musique ; ces rythmes ont en pratique un coloris encore plus accusé par l'exécution

fougueuse et pleine de fantaisie que leur donnent leurs créateurs.



L'orchestre tzigane se compose d'ordinaire d'un premier violon et d'un cimbalum, instruments principaux, secondés, pour les renforcer, de seconds violons, alti, celli, contrebasse, clarinette, quelquefois aussi d'une trompette. Il faut rappeler que la musique tzigane est d'origine essentiellement mélodique et qu'elle ne fait qu'un sobre usage de la polyphonie. Nous avons là une nouvelle preuve, non seulement de son ancienneté, mais de sa provenance exotique. Tandis que le premier violon, roi de l'orchestre tzigane, donne libre cours à sa fantaisie, le cimbalum se contente de le soutenir du crépitement de ses notes mordantes; mais le cimbaliste habile sait suivre son collègue dans les méandres les plus capricieux de la fantaisie. Quant aux autres instrumentistes, leur rôle consiste à produire des suites d'accords ou de doubler à l'octave le motif initial, tout en s'abstenant des traits de virtuosité qui restent le privilège du premier violon et du cimbalum.

Cimbalum.

Le cimbalum est un instrument d'origine orientale, dont les premières traces se perdent dans la nuit des temps. Le peu de soin que ses créateurs durent prendre à en enregistrer l'invention nous empêche de préciser l'époque et le peuple qui le virent naître. Il fit sa première apparition en Europe à la suite des croisades du XIIe siècle, mais il subit depuis lors de multiples perfectionnements. En usage

d'abord en Italie et en France, il vint en Allemagne et passa en Angleterre, où il reçut, dit-on, sa forme trapézoïdale ; elle était, à l'origine, triangulaire. Mais c'est encore en Allemagne qu'il trouva alors les plus fervents adeptes et un musicien de talent, le Saxon Pantaléon Hebenstreit (1667-1750), pour le modifier. Ce dernier lui donna, en 1690, son prénom, qui fut bientôt transformé en « Pantalon », nom sous lequel on le connut pendant longtemps; on lui connaissait cependant plusieurs noms, comme *Hackebrett* (textuellement : Planche à hacher), *Dolce Melo, Psalterio tedesco*. Sa longueur était alors de 4 pieds sur 2 1/2 pieds de largeur et 3 pouces de hauteur; son étendue

était de [notation musicale] Hebenstreit n'a fait

que transformer cet instrument, il n'en est pas l'inventeur. Il entreprit, en 1705, un voyage à la cour de Louis XIV, où il fut des mieux accueillis; il quitta la cour largement récompensé et retourna, après avoir joué avec succès chez Ninon de Lenclos, en sa patrie, où il fut comblé d'honneurs, nommé directeur de la musique de la cour et chambellan secret à Dresde, où il mourut le 15 novembre 1750.

En janvier 1766, un musicien de la cour de Brunswick[1], M. Noel (ou Noelli, † 1789 comme « Pantalonist » du duc de Mecklemburg-Schwerin), vint à Paris avec le « Pantalon » que Grimm dit être « une espèce de tympanon » à 276 cordes, se jouant avec deux baguettes, et qu'il déclare être « sans contredit l'instrument le plus difficile qui existe », en ajoutant que Noel a une exécution supérieure, et qu'il était, au dire de ses contemporains, un improvisateur hors ligne sur le cimbalum.

Citons encore quelques virtuoses, Binder, Gebel, Gumpenhuber, mais qui ne laissèrent pas de traces biographiques susceptibles de préciser leur carrière musicale.

Le clavecin = clavi cembalo = cembalo à clavier, de plus en plus perfectionné et venant finalement se confondre avec le piano-forte, fit abandonner le cimbalum, qui ne resta bientôt plus en usage que chez les Tziganes. Ces derniers eurent une pléiade de maîtres sur cet instrument, virtuoses que Liszt lui-même (en 1873) reconnut comme ses égaux[2], en admettant qu'une comparaison puisse exister entre le scintillant et cinglant cimbalo et le tonitruant piano de Liszt et de son école. Le cimbalum a été modifié dans la seconde moitié du XIX[e] siècle à Budapest, où il fut doté d'une pédale; disons, en passant, que le Conservatoire de cette ville a même ouvert une classe pour ceux qui veulent se consacrer à l'étude du cimbalum.

Dans sa forme actuelle, il figure un trapèze d'environ 1[m],30 de largeur, dimension variable ; 223 cordes garnissent la table d'harmonie du moderne cimbalum; dont l'étendue est de [notation musicale]

Ces cordes sont accordées de la façon la plus bizarre en apparence et en réalité la plus ingénieuse[3].

1. Baron Grimm, *Correspondance littéraire*, tome V, 1[re] partie, page 124, édition 1813.
2. Nohl, *Die Zigeunermusik, Allgemeine Musikgeschichte* (Reclam, Leipzig).

Mentionnons encore l'adaptation qu'en firent les Chinois en créant le Yâng Khin[4], qu'ils appellent eux-mêmes « harpsichorde étranger[5] ». Il a la forme d'un trapèze de 2 pieds sur 1 pied et une hauteur d'environ 10 centimètres. La table d'harmonie est traversée, dans toute sa largeur, de deux longs chevalets, séparant ainsi les cordes en 3 portions inégales. Deux à trois cordes par note garnissent cet instrument accordé comme suit et d'une étendue de :



On voit que c'est bien le principe d'un cembalo rudimentaire. Quant aux autres instruments de l'orchestre tzigane, ils sont suffisamment connus du lecteur pour rendre leur description superflue.

Des virtuoses tziganes réputés et de leur influence sur certains maîtres.

Après leur immigration en Europe, les Tziganes se sont répandus dans différents pays sans se développer musicalement comme en Hongrie. Soit que la population slave ait favorisé une plus grande intimité, soit que les accents mélodiques des Tziganes aient rencontré dans ce pays des adeptes plus spontanés que partout ailleurs, nous voyons, dès le XIII[e] siècle, les musiciens nomades fêtés et protégés par les Hongrois, qui en font leurs inséparables compagnons de fête. En effet, déjà au XIV[e] siècle, ayant su gagner la faveur du peuple, ils deviennent les auxiliaires recherchés, indispensables même, de toutes les manifestations populaires.

En 1550 il est fait mention d'un virtuose du nom de **Karmann**, auquel son art procura une belle fortune. Mais les chroniqueurs hongrois de l'époque sont sobres de détails à l'égard des virtuoses exotiques, et les quelques noms que nous pouvons citer ne constituent pas une liste complète des musiciens tziganes réputés, il s'en faut de beaucoup.

Barna Miska (Michel Barna) mérite ici mention; il est l'auteur de la célèbre marche hongroise que Berlioz sut si bien utiliser dans sa *Damnation de Faust*. Cette marche fut composée le 10 novembre 1705, alors que Barna, Tzigane aux gages du prince Rakoczy II[6], accompagnait son maître qui venait de perdre la bataille de Szibo (Hongrie). On prétend

3. Voir description et dessins du cimbalo, chap. *Hongrie*, p. 2643.
4. Voir chapitre *Chine*, p. 180, n° 144.
5. J. A. van Aalst, *Chinese Music*, p. 67, n° 28.
6. François Rakoczy II, prince de Transylvanie (1676-1735), perdit le 11 nov. 1705 la bataille de Szibo. (Voir *Hongrie*, p. 2620 et 2623.)

qu'il composa ce chant farouche pour ranimer le courage du prince; le beau Zinka, un fils de Barna, vulgarisa cette marche en Hongrie; enfin, l'abbé Vaczek la nota, et le Tchèque W. Ruziczka lui donna sa forme actuelle, l'appelant du nom de celui auquel elle était dédiée.

Disons en passant que Rakoczy donna encore son nom à une espèce de chalumeau criard, très en honneur chez certaines tribus tziganes de la Hongrie.

Czinka Panna est une femme-virtuose qui fit parler d'elle vers 1772. Les chroniqueurs rapportent que c'était une silhouette gracieuse, en dépit d'une difformité dont elle était atteinte. Elle s'illustra et comme virtuose et comme femme de mœurs irréprochables, « ne finissant pas son existence sur la grande route comme tous ses congénères, mais dans une maison dont on lui avait fait cadeau ». Elle dut la sympathie dont elle était l'objet uniquement à son grand talent de virtuose. De nos jours encore, il circule des chansons sur sa mort, qui parlent en sa faveur et disent combien elle fut regrettée de ses contemporains[1].

Barun Miska se vit décerner le titre d'*Orphée hongrois;* il sortit vainqueur d'un tournoi musical qu'avaient organisé des Magnats et où concoururent douze des plus célèbres violonistes tziganes. Ce fait nous prouve l'estime que savaient susciter ces musiciens étrangers chez les grands et l'intérêt que ces derniers portaient alors déjà à l'art musical, et plus spécialement à la musique tzigane.

C'est surtout au XVIII[e] siècle que nous devons chercher les virtuoses; leur répertoire éphémère ne nous est malheureusement point parvenu, car ils ignoraient l'art d'écrire. Et en passant de génération en génération, ces mélodies, ces rhapsodies eurent à subir bien des modifications qui les modernisèrent. Des brillants impromptus des Czinka Panna, Barun, Barna et autres il ne subsiste plus rien sauf des fragments que nous rencontrons dans de vieilles mélodies hongroises mises à *l'abri* de l'oubli par quelques théoriciens comme Ruziczka, qui, le premier, transmit sur papier la célèbre marche de Rakoczy.

Parmi les virtuoses tziganes réputés, il convient de citer encore **Paticarius**, ou Patikarius, **Kekskemety** et **Sarkösy**, qui se faisait encore entendre en Allemagne en 1860.

Mais le plus populaire, le plus fêté de tous ces virtuoses fut, sans contredit, **Bihary Janos** (Jean). Voici ce qu'en dit un des maîtres de la musique les mieux qualifiés pour le juger, F. Liszt, auquel nous aurons, par la suite, à faire de nombreux emprunts :

« Je puis encore me rappeler l'autorité magique qu'il exerçait quand il saisissait d'un geste nonchalant le violon, et qu'il laissait courir l'archet mélancoliquement sur les cordes; cela contrastait tellement avec son tempérament gai, son regard vif! Et, comme s'il oubliait le temps qui passe, il se baignait dans des cascades de sons qui couraient tantôt en furie, tantôt perlaient comme sur la mousse des bois. Le jeu de ce virtuose tzigane produisait des effets semblables à ceux que ressentait celui qui, au moyen âge, absorbait les élixirs magiques inventés par les alchimistes dans leurs sombres laboratoires : force, virilité, fierté, invulnérabilité et impérissabilité. Ses sons frappaient l'oreille comme les gouttes d'une essence chaleureuse; ma mémoire eût-elle été de cire et ses notes fussent-elles des pointes de diamants, qu'elles n'eussent pu se graver davantage en elle. Mon âme eût-elle été l'humus après l'inondation, et ses notes de la semence fécondante, qu'elles n'auraient pas pu produire des racines plus profondes. »

C'est ainsi que s'exprime le roi des virtuoses pianistes, Franz Liszt[2], lorsqu'il parle du tzigane Bihary, qu'il entendit encore en 1822, et qui porta son art au plus haut degré. Une autre appréciation, due également à un compatriote, nous autorise à dire que le jeu de Bihary était plein de véhémence, mais qu'il jouait cependant certaines mélodies avec une telle simplicité d'expression que chaque cœur se sentait saisi : « Il interprétait les Friskas avec une ampleur prodigieusement enivrante; aux Lassans il donnait une note de mélancolie profondément élégiaque qui impressionnait même les musiciens venus pour juger ces morceaux sous le simple rapport de leur facture. »

Friska et Lassan, les deux mouvements vite et lent, font partie de la danse nationale hongroise si connue sous le nom de Czardas.

Csermak (en hongrois Czermak), noble de Luid et Rohans, né en 1771 en Bohême, fut excellent violoniste et génial interprète des airs tziganes qu'il connut en Hongrie, où il passa la majeure partie de sa vie. Amoureux fou d'une grande dame qui le dédaigna, il mourut, en délire, le 25 octobre 1822, à Veszprim (Hongrie).

Les Hongrois ne craignaient pas de l'appeler « leur Beethoven », ce qui nous montre combien, à cette époque déjà, Beethoven était célèbre en Hongrie et quelle importance il convenait d'attacher à un titre dont son seul nom faisait les frais.

Csermak, quoique originaire de Bohême, était compté parmi les compositeurs hongrois par sang. « Ses Lassans mélancoliques, ses Friskas pleins de feu sonnant les éperons, sa phrase pure, d'autre part son mysticisme amer, en firent un demi-dieu de la nation hongroise, » dit un Magnat enthousiaste, le comte Fay; n'oublions cependant pas que Csermak a puisé toutes ses inspirations, sa manière de jouer et de séduire, chez Bihary. Liszt, en parlant des musiciens tziganes, ajoute encore : « Des virtuoses ayant atteint ce degré de perfection se trouvent peut-être les plus rapprochés du dieu pythique qui, dans ses plus chaudes étreintes, sait arracher à la fière muse les plus cachés de ses secrets. »

Citons-le encore lorsqu'il estime que la musique tzigane est de provenance exotique : « On se sent porté à considérer la musique des Tziganes comme la formule suprême, l'idéal de tout ce que les voyageurs racontent de la musique orientale, arabe et hindoue. »

C'est encore ce même Bihary qui fut appelé au congrès de Vienne en 1815, où il conduisit son orchestre de Tziganes. De ce jour date la consécration officielle de la musique tzigane dans les salons et les cours princières, où elle séduisait la jeunesse romantique par ses rythmes et son coloris oriental.

Bihary doit être considéré comme le prototype du musicien tzigane. Il possédait au plus haut degré cette faculté de s'assimiler et de rendre d'une façon pittoresque un motif qu'il avait entendu une fois. Il est bien regrettable qu'il ait opéré une fusion laquelle n'est certes pas étrangère à la décadence de la musique tzigane; ayant beaucoup voyagé et entendu

1. Nohl, *Allgemeine Musikgeschichte; Die Zigeunermusik* (Reclam, Leipzig).

2. F. Liszt, *Sur les Bohémiens et sur leur musique en Hongrie.*

beaucoup de musique, il introduisit des motifs européens dans le répertoire de son orchestre, qui rendait les menuets, écossaises, quadrilles, etc., d'une façon fortement tziganisée.

Pour se faire une idée de ce que fut la musique tzigane à cette époque, on consultera avec fruit les œuvres de Lavotta et Csermak; ces derniers, sans être Hongrois, surent cependant s'assimiler l'art musical des Tziganes jusqu'à faire croire qu'ils avaient du sang tzigane dans les veines. Citons encore **Kéler-Béla** (de son vrai nom Albert de Kéla), né le 13 février 1820 à Bartfeld en Hongrie, et qui se fit un nom comme compositeur et chef d'orchestre. Destiné à la jurisprudence, il se mit à étudier... l'agriculture et s'adonna finalement à la musique. Il débuta en 1845 comme premier violon au célèbre théâtre An der Wien, où Mozart faisait jadis entendre *La Flûte enchantée*.

Kéler y étudia la composition sous la direction de Sechter et Schlesinger, et obtint en 1854 le poste de chef d'orchestre à Berlin. En 1855, il retournait à Vienne pour recueillir la succession d'un des rois de la valse, J. Lanner.

De 1856 à 1863, il fut chef de musique au régiment Mazuchelli, fonctions qu'il remplit ensuite à Wiesbaden; il démissionna pour diriger jusqu'en 1873 l'orchestre du Kursaal. L'excès de travail avait nui à sa santé, et il se retira de la vie publique.

Son bagage de compositeur compte une quantité de marches, ouvertures, danses, fantaisies, dont on vante la mélodie séduisante et l'excellente orchestration, et qui jouissent d'une très grande et juste réputation dans la patrie de leur auteur. Mais c'est surtout Liszt avec ses 15 Rhapsodies (dont la sublime douzième) qui réalise la plus haute manifestation dans laquelle on puisse étudier cette musique exotique. Haydn, Beethoven, Schubert (dans son Divertissement hongrois), n'ont pas su résister au charme troublant de cet art étrange, « mais, comme le fait remarquer Liszt, ces maîtres étaient plus aptes à comprendre et admirer cette musique originale qu'à s'exprimer en cette langue musicale si curieuse. Tout en s'appropriant les grandes belles phrases, ils ne surent pénétrer dans l'originalité des rythmes et des modulations. » C'est ainsi que Mozart s'est servi de la gamme tzigane dans une de ses sonates pour piano, sans lui donner pour cela un caractère hongrois :



Ce trait se trouve dans une sonate en *fa* qui débute ainsi :



Liszt fut le premier à appliquer son savoir technique, ses qualités spéciales, à la reproduction de l'art musical tzigane, et c'est dans ses Rhapsodies que nous pouvons retrouver toute la structure mélodique, harmonique et rythmique de cette musique. Le virtuose tzigane ne reconnaît, ne subit aucune loi, aucune servitude. Son système de modulation est simplement la négation de notre système coordonné; il ne recule devant aucun changement de ton, quelque hardi soit-il, pour exprimer ses sensations. Il ignore la parenté, les degrés d'affinité entre les tonalités, et il attaque sans hésitation les tons les plus éloignés. Un grand maître est là pour prendre sa défense :

« Il n'y a pas de règle qu'on ne puisse blesser à cause de *schöner* (plus beau), » écrit un jour Beethoven[1].

Parmi les maîtres modernes que la musique tzigane séduisit, il nous faut encore signaler Johannes Brahms. Mais, soit à cause de sa forte instruction classique, soit par atavisme de race, il ne sut pas pénétrer cette musique étrange. Dans ses *Danses hongroises*, composées sur des motifs populaires, les Hongrois l'accusent d'avoir « dénationalisé » leur musique; on ne saurait voir, croyons-nous, dans les œuvres hongroises de Brahms que de brillantes paraphrases admirablement écrites, mais trop adaptées à notre esthétique musicale.

Parmi les compositeurs modernes, il nous faut citer comme s'occupant plus spécialement de musique tzigane :

Elemér Szentirmay, Laszlo Kun, Géza Lányi, Ernö Lányi, Géza Martos, Miska Lengyel, Géza Chorin, etc. Les mentionner tous serait chose impossible, car ils sont légion[2].

Nous pouvons donc en déduire que l'école bohémo-tzigane jouit d'une vigueur et d'une pléiade d'artistes qui lui assure l'estime la plus légitime. Leurs œuvres doivent être étudiées, étant l'expression spontanée d'un peuple essentiellements musicien, quoique d'une « musicalité » plutôt exotique, partant quelque peu spéciale et très différente de ce que nous appelons « l'Art musical ».

De tout ce qui précède, il paraît bien établi que si les Tziganes ont apporté de leur lieu d'origine et des pays par lesquels ils sont passés certains airs caractéristiques, et surtout certaine gamme d'allure orientale, s'ils ont été séduits par la musique hongroise et bohémienne, ils ont exercé, par réciprocité, une forte influence sur cette dernière : Liszt, Csermak, et à un degré moindre Brahms, ont écrit de la musique en style tzigane et ont beaucoup contribué à la vulgariser. Liszt notamment, dans ses remarquables écrits sur la musique tzigane, écrits inspirés par la princesse de Sayn-Wittgenstein à une époque où elle avait des intérêts politiques à prendre leur défense, s'est montré admirateur passionné de leur style fougueux et verveux et a réellement produit de véritables chefs-d'œuvre en *tzigane*. C'est par ses rhapsodies, notamment, que nous pouvons le mieux nous faire une idée exacte de ce style si caractéristique, à la fois plein de langueur et de verve communicative.

GASTON KNOSP.

1. Écrit par Beethoven, sur une page d'esquisses, en ce français-allemand dont il se servait souvent.

2. Nous signalons le catalogue très instructif autant qu'intéressant des éditeurs hongrois Rózsavölgyi et Cie à Budapest. Ces éditeurs ont publié non seulement les meilleures œuvres modernes, mais tout ce qu'ils purent retrouver d'œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles. Leur catalogue offre donc un aperçu très net de la musique hongroise et tzigane.